艺 术 史 研 究

中国艺术史概念的重新建构

朱 青 生

(北京大学 历史学系, 北京 100871)

摘 要: 立足当下的世界艺术史的整体角度,试图重新反思和定义中国艺术史的范围和概念。论证从三个方面进行。第一,分析中国艺术的四个起源,不将之仅仅看成是一个渊源的发展。第二,基于旧石器时代艺术的两个现象,将中西艺术的区别放在艺术本体的层次上,而不是在具体表现内容上进行划分、对比。第三,强调稳定的中心和动荡的边缘之间的一个"中央更新,四边激变"的过程,纠正一些艺术史中、外之间的成见。

关键词: 艺术史;中国艺术史;艺术起源;概念建构

中图分类号:J 0　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2020)02-0070-06

中国艺术史的研究一直受到历史学的影响。艺术史的概念建立于对"图"的关注和认识,与一般的文明的概念有所不同,图—词—物三条路径共同构成文化整体研究的不同方面。古代侧重于通过文字和文献来研究历史,近代考古学的兴起,引发了文献与地下出土物质材料双重证据的研究范式,现代随着图像时代的到来,如何运用视觉和图像来研究问题,增加了考察文明的角度和观念,也带来了对中国艺术史概念的新的思考。

一、中国艺术史的历史文化渊源

中国文化以及艺术史至少有四个渊源:1.以黄河中下游为中心的"中原"部分;2.长江流域的江浙文化部分①;3.西南地区部分,可以越过喜马拉雅,直通到达人类发源地;4.草原文化沟通西部的部分。

有一种看法,将中国文化仅仅限制在中原文化地区,把一切从草原文化来的因素都看成是蛮族和异族,谓之胡人,将之排斥在中国艺术史之外,而把曾经作为起源,但后来一度归并于统一整体的艺术史忘却或忽略。这是过去的"正史"中的时代偏见,况且各代还各有不同;而今也是不少现代学术研究的预设,艺术史学上尤为明显。

历史地看,中国艺术史的形成是一个"中央更新,四边激变"的过程,并不是一个前后一贯地归顺中原艺术的系统。四边的冲突刺激导致中央的不断改变,改变最大时还会置换中央,执掌政权,就使得中国正统过去通过正史所认为的"外族文化",在今天看来其实是中国文化内部的不同分支文化互相之间的交流和酝酿的成果。比如,建立北魏的鲜卑人到哪里去了？契丹人到哪里去了？西夏人到哪里去了？其实他们就是现在的中国人,融化在人类学意义上的血液中②,有很多人现在经过基因筛查,发现自己

收稿日期:2020-01-01

作者简介:朱青生,男,江苏镇江人,北京大学历史学系艺术史研究室教授,国际艺术史学会主席。

* 本文是在海德堡国际会议"前'丝绸之路'和公元前一千年欧亚大陆的交流"上的主题讲演(2019 年 10 月 28 日)。

① 这里使用"江浙文化"是呼应从艺术史的整体来看,通过两次(或三次)衣冠南渡,江浙一带曾经成为,或者继续还是中国艺术的核心地带,详见下文。

② 北魏孝文帝的鲜卑血统占 1/32,其子宣武帝仅占 1/64,其他是汉族或其他种族的血统。见张学锋《墓志所见北朝的民族融合——以司马金龙家族墓志为线索》,《许昌学院学报》2014 年第 3 期,第 5—6 页。

本身就是胡人或胡汉混血。更何况被中国认定为中原正统的隋朝和唐朝,他们的建立者均来自北魏六镇,本为(至少部分血统)胡人,却代表中国。隋唐艺术被视为“正统”,从来与其种族归属无关。再如元朝、清朝,虽是非汉族入主中国,但艺术史从不把元朝艺术和清朝艺术说成是外来艺术,此时艺术虽然“汉化”,与汉族统治者的政权所崇尚的艺术必有不同,但是从来都被视为中国艺术史的正统。

历史上所说的胡人有两类:一类可能导源于(相对中国①来说的)西方的胡人(如公元前 1500 年的“楼兰美女”、当代在帕米尔生活的欧罗巴人种移民的塔吉克人);另外一类是原住胡人,这些原住胡人的发祥地有些就在目前“中国”地理意义上的境内,有些远到漠北沙漠,流动幅度很大,并非一味向东往中国移动,而是互有回流,也曾向西并析分南下和继续向西北,总体来说向南是整个古代文明民族迁徙的共同趋势。

再看渊源 2、渊源 3 和渊源 4。长江流域的文化艺术,近几十年对河姆渡、良渚文化的逐步深入的调查,基本改变了中国文化起源于中原的旧的定义②。湖南道县玉蟾岩水稻文化遗迹,以及浙江浦江上山遗址、小黄山遗址的调查,确立了中国文明是从黄河和长江这两个流域发源,而且还不仅限于主要河谷地带③。

西南部分(西羌蛮氐/巴蜀)文化过去一直被注意但不太重视④,在这里发现的三星堆两座灰坑⑤及金沙遗址,看似另外一个系统的文化,但这个文化至今并未发现更进一步明确的外来渊源⑥,形式也与中原“断裂”⑦,实际上它是构成中国文化的另一个渊源⑧。

如果说以上的渊源出于原始、自发,融入消弭在中国文明的形成过程中,那么,西边那条“丝绸之路”,通向中亚、高加索、印度和更远的地中海东北岸,则更为丰富复杂。

“丝绸之路”及其前后西来因素的研究,首先要界定这条线划在何处?以什么时段作为考察目标?而要研究“丝绸之路”的时间和段落,首先要确定这个地段“原住胡人”是谁?后来如何迁移?最后到哪里去了?现在在哪里?目前的发现说明,丝绸之路上各地人种与其使用的语言并不对应,人种、语言、图

---

① 此处的“中国”,指的是地理位置的现代中国。

② 虽然不少学者依旧把二里头代表的先商文化看成是中原收取各方文化并取而代之的标志,以其高度的文明使得周边地区相对衰弱并逐步淡出历史,但是这种思路还是把历史的一个阶段作为出发点来做出解释,并不意味着中原的文化和艺术就不包含其他方面的渊源,如琮的器物纹样和商代青铜纹样之间的关联,就值得我们深究。

③ 小黄山遗址在曹娥江流域,距长江主要流域地区较远,所以学者据此推论,在文明形成期,人类是“由山区丘陵向平原、沿海岛屿迁徙发展”。

④ 蒙文通已经论证在公元前 1000 年的这次寒流(1—200 年)影响了西周南迁遗民。

⑤ 三星堆遗址的年代上限距今 4500±150 年,大致延续至距今 3000 年(公元前 1000 年)左右,1986 年“祭祀坑”的发现,再加上后来发现的三星堆古城址,使学术界最终充分认识到,三星堆文明的起源、形成和发展虽然采用了中原青铜器和陶器中的某些样式,但整体仍然具有明显的自成体系的结构框架,因此是中国文明的起源地之一。

⑥ 王毅华推论此与西亚地区的神树崇拜以及生命树与鸟的结构有关,提出了人类在早期有更多的共享和交流的推论。但是目前看到三星堆的大型眼睛突出人面和金色面具,以及从头上支出高柱再停一鸟的结构,在西亚还看不到相似的例证。

⑦ 施劲松一方面注意到三星堆和金沙(十二桥文化)之间的局部断裂,“十二桥文化与三星堆文化并无太多实质性差异……不妨将这两种文化理解为同一个文化传统的早晚两个发展阶段。”另一方面将之与战国巴蜀文化对比,认为“与对三星堆文化的承继不同,十二桥文化与东周时期巴蜀文化的面貌和内涵差别很大。”(《十二桥遗址与十二桥文化》,《考古》2015 第 2 期,第 89 页)

⑧ 公元前后,虽然汉帝国已经建立,但汉语使用区域仍是以中原的黄河中下游地区为主,北边河套草原是胡狄即阿尔泰语,南边江淮湖海是夷越—苗蛮即南亚—南岛语,西边甘川地带是氐羌即藏缅语。因此记录汉语及其周边民族“汉字记音式”词语的《方言》在此期成书。

像(艺术史遗存)和实物(考古遗存)之间也不对应①。特别是当移民到达已有地方文化的地区,“入乡随俗”使得移民接受当时当地的文化习俗语言,并形成三种结果:1.完全当地化;2.保留本文化族属的习惯和传统;3.混合和创造既非本族也非当地原有的新文化。这些因素都在不同时间以不同方式进入中国的艺术史。

二、中西艺术观念的差异

中西艺术观念的差异如何区分? 各自艺术形成独立的创作技艺,以及留下的艺术实体(作品)和体系(批评—评价体系、传授—教育体系、经典—收藏展示体系)到底是什么?

中国艺术的早期概念是“数术方技”。李约瑟把中国的文化根据西方的框架割裂(和重构),进而写出一部《中国科学技术史》,其实他说的“技术”在中国却是“艺术”,因其没有复算、检验机制,无法进行计算性推进。艺术在各种文明的早期性质相似。他们把生产和生活使用的工具和用器加以美化,对超出自己的理解和控制的力量进行崇拜、祭祀,或施行巫术和法术,其所留下来的器具和场所,依据各自所处的物质条件和信仰、习俗体系而各有不同的形迹,由此形迹推演出来的与其说是艺术的差别,不如说是思想、信仰、习俗和物质、技术条件的差异。

讨论中国与西方的区别,尤其不能以佛教雕塑和石窟壁画作为代表来讨论,因为这种艺术本来就是外来的艺术,而且在中国艺术史的长期发展过程中长期不被视为“艺术”,而是作为宗教符号偶像来看待。有两个证明:其一,乾隆曾在全国征集近 60 万件艺术作品,却没有把敦煌当作“作品”收入,尽管敦煌从地理位置上看是在乾隆的统治之下;其二,中国重视敦煌,主要是在西方的强盗发现敦煌和拿走了敦煌一些雕像和经卷之后,政府和学界才去重视,这已经是 19 世纪末 20 世纪初。而最早把敦煌作为艺术来研究和学习的中国人,基本上都是留学西方的人比如常书鸿,或者多少受过新文化运动影响,或者深知“外人”喜好的人比如张大千。

乾隆曾经从中国所有作品中选出了三件代表作置于手边,并把书房名之为“三希堂”,这三件皆为(传为)东晋的书法。也就是说,在当时的中国文化中,书法被看作是中国艺术的最高代表,而不是佛像和石窟。所以很多年来人们对于龙门石窟的理解和记忆不是佛像,而是题铭碑刻这些佛教石窟中次要的部分,被称为《龙门二十品》。可见中国艺术的自我最高认同在书法。

之所以出现中国艺术迥异于其他艺术的现象,是因为在宋末元初的时候进行了一次艺术革命性的改变,即绘画的书法化,这次变化并不是使书法转向绘画,而是用书法的方法“写”一幅画,注重笔墨之间的功力和韵律,主张为此竟要脱离和“违背”绘画对现实对象的描摹②。书法自身的形成是中国艺术别于西方艺术的第一事,绘画的书法化(书画结合)是中西艺术差别的第二事,二者也都不是发生在中原地区,而是发生在两次“衣冠南渡”后的江南。一次是东晋,出现了王羲之;一次是两宋及元朝,出现了如赵孟頫这样的艺术家,并推动观念革命,带出元四家。宋末元初的这次变革,把艺术特别是绘画进行书法化改造,使得绘画不再与“再现”连在一起,而是与“书写”连在一起,与抽象和写意表达连在一起。而这恰恰构成了中国艺术与西方艺术之间最大的区别。其他区别与此相比,皆为同质内部的细微差别。

只要把中国艺术和西方艺术(涵盖欧洲和美国直至 19 世纪末现代艺术革命之前)放在一起进行对

---

① 荣新江、罗新等学者的研究已经揭示了语言和种族的交叉和错位问题,对比艺术史材料,有些种族的图像延宕与语言使用并不平行。

② 赵孟頫在《枯木秀石图》中直接示范用书法的笔法替代对石头、枯树和竹叶的描绘。黄公望和倪瓒则完全不关心描绘对象的色彩、质感和体积,并宣称“逸笔草草,不求形似”(倪瓒《清　阁集·答张藻仲书》,杭州:西泠印社 2010 年版,第 319 页)。

比,就会发现无论从性质上还是(形式)特征上都具有明显的区别,也会发现中国艺术根本不在西方艺术史的范畴之内。如果说中国古代艺术看不出和西方艺术有重大不同之处,那是因为还没有足够的中国艺术史的观念和术语(比如“书法”过去一直翻成 calligraphy,字面意思是“美术字”,这是错误的,应该翻为 writing art“书写的艺术”①),所以分析和建立不起来可以与西方艺术史并列的中国艺术史。

中西艺术之间的这个明显的区别,并不是简单的风格上的差异,或者器形、外形方面的差别,而是艺术观念和文化系统上的重大的差别,这个差别就是“我们把什么作为艺术”。艺术史并不是单纯的物质的遗存和形式的凝固,同时也是一种内心的倾向和眼光的养成。在法国和西班牙的调查者的眼里,旧石器时代的洞窟壁画只是野牛和驯鹿这样的模仿造型的艺术,或者进一步把周围的一些几何图形看成是符号,只是无法解释。这是他们的艺术史观念导致的,从其希腊渊源来看,艺术是世界图像的模仿(mimesis);从其希伯来(基督教)渊源来看,任何一种可见的形象和符号并不仅仅是其表面上所描述的形象,而是带有背后含义的符号、象征和隐喻。但是事实上在旧石器时代的洞窟壁画中,还保留着许多线和点的分布,既不模仿事物,也不构成符号,它们被画于洞窟深处非常险要的位置,常处于超出人体所能触及的洞窟高处,在当时的动物油脂照明下极难操作,也不便观看,这些线和点绝不可能是一种随意的刻画和毫无意义的行为,而它所能表达的意义和作用超出了再现和符号的意义,具有了其本身的表达的意味,性质上与书法相似。当我们有了对书法“既非描绘亦非单纯制作表意符号(写字)”的认识,反过来再重新考察旧石器时代艺术的时候,不仅看到了西方的写实艺术观念下的动物,而且也看到了写意艺术观念下的人为痕迹,这样我们才能够对于人类的艺术自远古以来之间就存在不同的路径,具有了通盘的了解和更为全面的理解。

中国艺术史和西方艺术史是人类的两个平行的艺术:一种文化是以希腊和希伯来为根据而逐步形成的(后来也影响到美国、澳大利亚等地区的)所谓的“欧洲艺术”(我们现在通常称之为“西方艺术”),另外一个就是以中国南北朝(可能受到印度刺激以后)形成(后来影响到日本、韩国等地区)的自我“闭环”的所谓“东方艺术”②。

当然这个区别的自觉和独立未必形成于很早。在各个文化艺术的本源和初始阶段非但没有互相影响的问题,反而完全混合在一起,是一个“混沌状态”。它们是在后来各自的发展和创造中才选择了不同的道路,并且在各自文化的自觉决断中把某个方向推到了极致。当然在其发展过程中也不断地受到外来的影响。哪一个文化能不受到外来的影响呢?而我们主要是看外来影响的最后结果是什么。是融合、转变并酝酿成一种独特的文化,还是变成了另一个文化的殖民地?

总而言之,最终形成与(文艺复兴为代表的)西方艺术之间的真正的差异和区别,并自我达到艺术的极致巅峰的中国艺术,并不是在中原发生,而是两次都在衣冠南渡之后的江浙地区的中国发生。

三、中国当代艺术的未来发展

中国艺术的发展是“稳定”的中心和“动荡”的边缘之间的一个“中央更新,四边激变”的过程。中国艺术是在多种文化的激发和蕴润之下,长期演化并不断推高的自我形成的独特系统。这个系统在近现代欧洲侵入之后被破坏,也由新文化运动中一些人以“西化”误作“现代化”而将中国艺术的独特系统

---

① 2019 年在杭州举办书非书展览及相关研讨会时,我的导师雷德侯教授(Prof. Dr. Ledderose)在会上提到,他的导师 Dietrich Seckel 教授就提出来,书法不应该翻译成 Kalligraphie,而应该翻译成 Schriftkunst。所以我们在杭州的会议闭幕式上做了一个决议,建议今后翻译书法这个词时不再用 calligraphy,而用 writing art。

② 东方的概念出于西方的划定,也为被划定者所接受。一个地理上的“东方”,是否具有其自身的艺术史特质,是否有其潜在的规律并有其相贯的一致性?是否有其内部的互相之间的连带关系和共同性质?邓惠伯《中国绘画横向关系史——丝绸之路与东方绘画》(北京:商务印书馆 2018 年版)一书尝试解释了其横向关联,并讨论了内部之间有关联部分,而将各自存在却互相之间不发生关联的部分暂时搁置。

一时遮蔽,而中国自身的现代化过程到了改革开放以后又从另一个层次,也就是当代艺术的层次上替代了传统的中国艺术,今天中国的当代艺术正在参与全球化的艺术与科学相结合的未来创造。

在一些“发展中国家”或者“后发达国家”,存在一种对抗艺术史学界的殖民主义的民族主义艺术史观,希望把所有的东西都说成是本国原生,甚至人种也是本土进化。这是一种受压迫的国民和阶层的特点,特别珍视自我的尊严,觉得来自自我就了不起,这是可以理解的。其实,受别人的影响以后再通过自身逐步的发展,也同样可以产生伟大的文化,而即使某种事物和观念形成的时机并非原创或很早,也完全可以出现旷世杰作。

中国艺术其实在先秦时代就有一套与中央集权制度的礼仪相配适的艺术,商周已经形成,细节源流研究尚未分明。目前较为清晰的是汉代的情况,基于我所主持的《汉画总录》编辑 25 年来对汉代艺术的了解,除了一些纹样细节,找不到对当时外来文化之间整体模仿的痕迹。艺术史上汉代图像已经自我酝酿成一个独特的形相学系统。当然,其自我的酝酿也有一个变化的过程,也会对上文所述的 4 个渊源多少有所吸收和承继,汉代的图像系统(当然并不能完全代表汉代的艺术,只是遗存以此为大宗)未必是最早,但其完成程度是最重要的！就像阿提卡希腊人进入希腊之前已经有爱琴文明,爱琴文明和后来的希腊艺术之间几乎没有逻辑上的继承关系,但后来的希腊艺术在吸收之前的文明的各种因素之后,最终形成了人类史上最光辉的艺术。所以,最后的完成才是最重要的,因为完成以后它就可以变成一种文化的基本特点,就如雅斯贝尔斯讲的轴心时代,这个轴心时代会产生自己的圣人(价值标准),自己的政治(社会制度),自己的文化(思想观念)意识,这才是根本的。

在中国西部边疆及其以西地区(在中国古代之为“西域”),也就是丝绸之路所经之处,到底是东方影响西方,还是西方影响东方？这是一个复杂的问题。这个问题我们可以通过几种方式不断地仔细研究来清理。如果能进行这样的讨论,首先要纠正一个心态,即以影响他者为荣,以受他人影响为耻,把被影响的文化看作低级和次要。

近现代的一段时期,中国的艺术在西方文化的强势压迫之下曾经衰弱过,但是某个阶段的衰弱并不意味着以前它就一直是落后的,也不意味着以后它就永远不能引领世界。更何况“衰弱”未必没有艺术史研究的意义。学术问题不能单从成败和功利的角度来看,而要从历史的角度来看,从发展的角度来看,这样才能看出它们之间是否有真的区别。

有些欧美汉学家和研究中国艺术史的学者的论点之所以会在中国遭遇强烈的反对,主要是激起了“心理反感”。这是后冷战时期艺术史民族主义与艺术史殖民主义之间的对抗,透露出一个长期把外来艺术作为“新文化”的民族的复杂而敏感的心态。一些受人尊敬的西方研究中国艺术史的学者,虽然声明自己对研究的对象充满感情和尊重,但涉及中国艺术来源的问题时,他们就主张把中国局限于中原,把边疆的交流和冲突都看作“外来影响”和“中国抄袭”,一旦遭遇到那种“复杂而敏感的心态”时,这个“中国艺术是否受到外来的影响”的学术讨论就演变为一种态度的讨论。现在重新定义“中国艺术史”的概念,既不是想要一味扩张关于中国艺术的概念,也不是想要对任何西方关于中国艺术的某种假定作对驳,而是想要说明,最后还是要看激变和融合的最终结果所落实的艺术版图是否在中国。如果是,那它就是中国艺术史的变化和发展的一个部分。任何边缘地带之间艺术的激变和融合都是人类互相交流和发展的机缘,艺术和战争正好相反,是人们互相欣赏、互相借鉴的方式。

西方看待中东地区是“东方”(赛义德《东方主义》之所指),看待印度也是东方,而对中国来说,作为西方的“东方”的中东和印度都是中国的“西方”。为了消除因为态度和误解产生的不必要的辩论,我曾经在巫鸿教授与郑岩和我主持的墓葬美术会议上提倡“中间方”的概念。什么是“中间方”？就是在中国(日本和朝鲜)看起来是“西方”、在欧洲和美国看起来是“东方”的那块地方,既有实体的存在,即波斯—伊朗、叙利亚、印度地区、中亚、东欧以东地区,同时它也是一个“被想象的存在”。有一些“文化影响”,并不是“文化”真的有实在的物质和图像可以影响人们,而是它作为一种“被想象的存在”,成为

人主动误取的根源！每个人都会去想象自己不可知的部分,就像《旧约》中描述的伊甸园,《福音书》说有三位博士在耶稣诞生的时候出现,他们来自东方。中国的《穆天子传》中描绘西王母住在高高的昆仑山上,周穆王西来与她相会,其实昆仑一无所有。那么到底产生智慧和神圣的那个地方在哪里？其实哪里都没有,它是文化影响中被想象的存在,是一个“间性”,所以我们称之为“中间方”。“中间方”既是一个地区,也是一种抽象的理念。如果我们把它悬置在文化交流中间,也许有可能平复文化心态。重新定义中国艺术史,并不是把中国和世界割裂开来,而是使得中国和世界有更加切实和广泛的联系,正因如此我们才能够建立一个世界艺术史,开拓更为宽广的眼光和胸怀,在其中,艺术使人“爱人所爱,好人所好,敬人所敬”,从而构成人类和平相处的基础和未来大同世界的可能。

Reconstructing the Notion of Chinese Art History

LaoZhu(Zhu Qingsheng)

(*Department of History*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Taking the current world art history as a holistic whole, this essay critically reflects and defines the notion of Chinese art history and the scope it covers. The argument unfolds along three lines. Firstly, Chinese art originated from four sources, instead of a single source. Secondly, the differentiation between Chinese art and Western art hinges on the ontology of art, rather than the division and comparison of the specific demonstration of its contents, and draws upon two connotations of the concept of art that emerged as early as the dawn of human civilization. Thirdly, the development of Chinese art is characterized with the constant self-renewal of its steady center and the radical changes of its turbulent periphery. Along the line, this essay questions the usual way that China and the outside world perceive Chinese art.

Key words: art history, Chinese art history, origination of art, notion construction

(责任编辑　管　琴)